

How to reference this article

Rigo, P. (2017). Motivi letterari nei libri per l'infanzia di Paolo Di Paolo, *Italica Wratislaviensia*, 8 (2), 165–188.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2017.08.23>

Paolo Rigo
Università degli Studi Roma Tre
paolo.rigo@uniroma3.it

MOTIVI LETTERARI NEI LIBRI PER L'INFANZIA DI PAOLO DI PAOLO

LITERARY THEMES IN THE CHILDREN'S BOOKS OF PAOLO DI PAOLO

Abstract: The article, organised in the form of a discussion, aims to analyse the themes and motifs of Paolo Di Paolo's works that are addressed to young audiences. The author has recently published a large number of volumes directed just at younger readers. When beholding the titles that constitute the author's bibliography, the reader is struck by Di Paolo's predisposition to transform literary classics: as much in *Giacomo il signor bambino* as in the edition of the *Divina Commedia*, the author's goal is to try to reach his new readers. Therefore, Di Paolo proves to be a prolific author of the genre; in fact, in his bibliography, volumes of fairy tales with a classic slant, such as *La mucca volante*, are listed as well.

Keywords: Paolo Di Paolo, literary themes, readers, tradition, children's literature

UN QUADRO GENERALE DELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA

Scorgere un percorso originale nell'intricato e ampio quadro della "letteratura senza tempo" (Tronci, 1996) italiana contemporanea è un'impresa ardua¹. La letteratura giovanile "indica infatti comunemente (e indifferentemente) un insieme assai variegato di testi, non troppo omogeneo e nemmeno chiaramente delimitabile" (come ha notato Innocenti, 2000, p. 8, difficoltà da cui parte anche Corrado, 2003, per la sua breve trattazione). Si tratta di un fenomeno cangiante, scandito da fasi sociali raramente ben individuabili (farebbe eccezione l'anno 1972, tappa fondamentale di un lungo percorso, come spiega Boero, 2011), con una propria storia editoriale di non facile determinazione (Conni, 2007). L'etichetta tanto evasiva di "letteratura invisibile" (Beseghi e Grilli, 2011) non stupisce se si considera che diversi sono i generi, i tempi, i classici che si adombrano sotto la stessa definizione (cfr. Boero e De Luca, 1995; Lollo, 2003; Boero e Colin, 2007; Catarsi, 2010 e Bier-nacka-Licznar, 2012) e che difficile è individuare alcune caratteristiche specifiche; come possono essere, per esempio, le regole linguistiche che regolarizzano il macro-genere (uno studio interessante in merito è fornito da Martari, 2011). Allo stesso modo mutano spesso anche il canone, la tradizione e il gusto dell'orizzonte d'attesa, o pubblico, interessato al (e dal) fenomeno². A complicare il quadro è anche la superficiale sfaccettatura di consumo di cui gode, suo malgrado, il cosmo della letteratura rivolta all'infanzia. Eppure esperienze elevate non mancano: vanno ricordate alcune solide riviste, attive già a partire dal XIX secolo, che hanno attirato e ospitato celebri firme d'autore dell'epoca (cfr. Lollo, 2004 e Carli, 2007). Dopo questi brevi cenni, appare chiaro che definire

¹ Il catalogo per ragazzi Mondadori è attualmente ripartito in ben 97 collane, divise in maniera quasi maniacale per generi letterari, sesso, fasce di età; un quadro recente del crescente interesse universitario verso il fenomeno è offerto da Colin 2007; si vedano anche Ascenzi (a cura di), 2002 e Catarsi, 2006.

² Entrambi possono comprendere opere non prettamente letterarie come i fumetti, cfr. Rotondo e Gostoli, 1980.

il fenomeno come un genere esclusivamente di consumo, minore, sarebbe sbagliato e riduttivo. Per chiudere questa piccola premessa, e per avere un'idea tanto della mutabilità della particolare tradizione letteraria quanto della potenza di questa stessa categoria, sia concessa la possibilità di disturbare il portentoso ricordo di un personaggio letterario: Carlino Altoviti. Nel romanzo in cui è protagonista rievocava in età matura con accesa malinconia il tempo trascorso in compagnia di Carla e della Pisana. Tutti e tre da fanciulli intenti, attraverso quello che altro non è se non un 'gioco di ruolo', a indossare le armature dei paladini medievali, ma solo una volta che quel *transfer* fosse stato offerto alla fantasia dei ragazzi dalla lettura di Ludovico Ariosto o Torquato Tasso (Nievo, 2012, p. 74)³. Appare chiaro che si è davanti a un universo complesso, regolato da leggi di difficile decifrazione (cfr. Paolozzi, 1985, Lollo, 1997) visti tanto la potenza dell'*actio* alla base del gioco, nato in seno a un'esperienza di lettura, quanto la mutabilità del canone: chi leggerebbe mai oggi a un bambino le ottave della *Gerusalemme liberata*? Una premessa, forse, un po' fuori fuoco, in cui, però, si è provato, oltretutto a chiarire una delle problematicità del tipo di letteratura (l'oggetto prediletto della trattazione), soprattutto a evidenziare il fondamentale rapporto tra la stessa letteratura, la lettura (prima finalità dell'oggetto libro) e la fantasia. Un rapporto speciale che, se è alla base di qualunque genere letterario, ergo anche di quello dell'infanzia è individuabile come il nervo cruciale della narrativa diretta ai più piccoli a firma di Paolo Di Paolo.

PAOLO DI PAOLO E LA LETTERATURA DELL'INFANZIA

Paolo Di Paolo è un autore attento al pubblico formato dai lettori più giovani⁴. In tutti i suoi romanzi la componente formativa oltre a essere una costante, in alcuni casi diviene una vera e propria struttura della

³ Per quanto insufficiente, sul canone della letteratura infantile nell'Ottocento si rimanda ai contributi raccolti in Caimi (a cura di), 1997, in particolar modo a Sani, *ivi*, pp. 21–56.

⁴ Dato che riflette, forse, una ragione innanzitutto biografica: l'autore è, infatti, nato nel 1983.

storia⁵, può mischiarsi con una sfera più marcatamente infantile. In *Raccontami la notte in cui sono nato* (2008), il protagonista Lucien cerca di acquisire su *Ebay* un vecchio e irreperibile volumetto per bambini, illustrato da Richard Scarry. La ricerca dell'oggetto desiderato dichiara già di per sé una dimensione altera e proietta la storia su uno sfondo fantastico: Lucien cerca un libro per bambini, non un vecchio codice della *Commedia*. Finché imbattutosi per caso in Nicael Holt, un tizio che mette in vendita la sua vita al miglior offerente, ecco proporre al terzo personaggio del triangolo, il proprietario del libro, di 'comprare' la propria vita. È facile scorgere nell'esperimento proposto da Lucien una versione aggiornata del classico gioco simbolico del tipo 'facciamo che io ero', alla base tanto del ricordo di Carlino Altoviti, da cui si è partiti, quanto di un certo tipo di narrazione fantastico-fanciullesca (cfr. Celati, 1975 e Boero, 1980) oltretutto delle più diffuse interazioni sociali. Nelle opere dirette al pubblico più giovane Di Paolo cerca di dare corpo, nella realtà di tutti i giorni, a ciò che John Tolkien reputava essere la caratteristica di 'isolamento' della letteratura fantastica (Tolkien, 1976, p. 65): attraverso le avventure che popolano l'universo di quest'ultima si crea un dialogo con il tempo e ci si misura in un particolare giudizio, si dà vita a una sorta di catarsi e si entra nelle stanze di un tempo sospeso⁶. Una dimensione che coinvolge lo stesso Di Paolo e supera le regole del reale: l'autore sembra aver voluto intraprendere egli stesso un pervicace percorso *à rebours* della propria opera letteraria. La storia principale della narrativa senza tempo di Di Paolo, quella della mucca volante, nasce, in verità, molto prima del tempo della scrittura dell'omonimo libro. Pensata in fanciullezza⁷, la mucca compare in un racconto di *Nuovi cieli, nuovissime carte* (2006), esordio letterario assoluto dell'autore. Di Paolo è tornato sulle proprie orme e, come uno dei suoi 'piccoli' protagonisti, ha accettato l'agone: si è misurato con il tempo e ha restituito al proprio universo letterario una nuova linfa; la mucca del breve racconto

⁵ Come accade nella vicenda tra Nino e Teresa perno del libro *Una storia quasi solo d'amore*, uscito nel 2016.

⁶ Tale concetto è anche formalizzato in Di Paolo, 2016b, p. 21.

⁷ Viene affermato in un'intervista consultabile sul sito <http://www.letteratura.rai.it/articoli/la-mucca-volante-di-paolo-di-paolo/28785/default.aspx>.

ha assunto una coloritura inedita e lo ha fatto attraverso la dimensione fantastica alla base del libro.

Guardando alla produzione infantile dell'autore si potrà notare che essa nella sua globalità risponde almeno a due dei tre criteri che Orsetta Innocenti (2000, pp. 8–10; ma, forse, sfiora anche il terzo, quello relativo alla letteratura scelta dagli stessi ragazzi)⁸, ha individuato per definire, con le dovute specifiche, il macro-genere della letteratura senza tempo: 1. Alla letteratura di 'educazione' (o di 'avvicinamento ai classici') appartengono tanto la riduzione della *Divina Commedia*, uscita nel 2015, quanto, ma solo in parte, la novella *Giacomo il signor bambino*, dedicata all'infanzia di Giacomo Leopardi. Nel primo testo, Di Paolo prova a raccontare il poema dantesco con uno stile brioso ma senza ripetere meccanicamente l'opera. Pur rispondendo a un intento didattico è l'interpretazione della storia, cercata secondo una chiave attualizzante, l'obiettivo primario della pubblicazione: consegnare al testo una nuova originalità. Il secondo libro si costituisce – a differenza di quanto ci si potrebbe aspettare (Leopardi, dopotutto, è un autore considerato tradizionalmente 'noioso' per un ragazzo)⁹ – attorno a un'impostazione favolistica (tra gli elementi più evidenti basti ricordare che i giocattoli si animano, la conclusione della storia è incentrata sulla classica morale finale e, inoltre, i dialoghi tra Giacomo e il cuoco, quest'ultimo personaggio incapace di ricordare dove avesse riposto la felicità, riecheggiano nei meccanismi fantastici quelli tra i due protagonisti del *Piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry). 2. Alla produzione letteraria esclusivamente giovanile, dove l'eroe è un bambino o un adolescente e il mondo risponde a regole proprie, appartengono, invece, il racconto lungo *La mucca volante*, pubblicato nel 2014; *Il divieto di...*, "fiaba" (così viene definita nel corpo testuale) uscita per *Style Piccoli* nell'ottobre dello

⁸ Lo riconoscerebbero i premi vinti: prima il Campiello giovani e poi il Premio Strega Ragazze e Ragazzi per *La mucca volante*.

⁹ Solo ultimamente si sta riscoprendo – anche grazie all'opera cinematografica di Mario Martone, *Il giovane favoloso* – un Leopardi più vivo, più vicino alle inquietudini giovanili.

stesso anno; e, infine, *Papà Gugol* pubblicato nella primavera 2017¹⁰. A questo secondo gruppo, per via degli elementi fantastici già ricordati, bisogna ascrivere anche il racconto dedicato all'infanzia di Giacomo Leopardi che si dimostra essere l'opera più trasversale dell'intera produzione.

Cinque titoli che, visto il breve lasso di tempo in cui si sono susseguiti – sono stati pubblicati in appena trentasei mesi –, hanno già accordato a Di Paolo una certa caratura nel settore. Passando a una breve descrizione dell'aspetto editoriale, si noterà che a ogni testo è associato un importante apparato iconografico: disegni, e a volte (semi)fumetti accompagnano la narrazione in prosa (nei casi de *La mucca volante* e di *Papà Gugol*, le vignette sono state composte dallo stesso Di Paolo, per quanto riguarda *La Divina Commedia* le illustrazioni sono firmate da Matteo Berton mentre quelle per *Giacomo il signor bambino* sono di Gianni De Conno).

Effettuata questa breve *recensio* della produzione di settore di Di Paolo, nel prossimo paragrafo si offrirà una prima analisi dei temi principali delle opere, condotta cercando di far emergere anche i punti di contatto esistenti tra i testi.

LA BILDUNG IMPERFETTA: SPECIFICITÀ DI UNA PRODUZIONE

Nella produzione per ragazzi di Di Paolo un ruolo a sé è riservato all'edizione della *Divina Commedia*. L'unicità dell'operazione editoriale è intrinseca nell'alto grado di funzionalità del libro: dopotutto, si tratta di una versione 'ridotta' del poema dantesco, per quanto non manchino alcuni spunti o considerazioni interessanti. Di Paolo oltre a offrire tanto una personale lettura quanto una particolare impostazione dell'opera (proposta in cui Beatrice, per esempio, assume a un ruolo ancora

¹⁰ Ho potuto visionare in anteprima l'opera, mentre ero alle prese con le bozze del mio articolo, grazie alla generosità dell'autore. A lui è diretta la mia più sincera gratitudine: col suo intervento ho potuto rispettare l'obiettivo di completezza che mi ero posto nel momento in cui ho deciso di scrivere questa nota. Lo ringrazio inoltre per la concessione d'uso delle immagini.

più centrale rispetto alla *Commedia*: non viene, infatti, sostituita negli ultimi canti da Bernardo di Chiaravalle ma è ella stessa a concedere al pellegrino la *visio* celeste finale), ispirandosi soprattutto alla lezione di Italo Calvino (quello di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e ancora lo studioso delle fiabe oppure il lettore dell'*Orlando* di Ariosto), nell'introduzione irrompe nell'*actio* del lettore e si rivolge direttamente al suo giovane pubblico chiamandolo per nome. In queste prime pagine, mentre l'autore insiste molto sul valore poetico assoluto della *Commedia*, finisce con l'ingaggiare una personalissima sfida:

Tu, *Marco*, non ti ci vedi ad attraversare il regno infernale? E tu, *Giulia*, sapresti scalare la montagna senza perdere la fiducia di arrivare in cima? *Jacopo*, tu come lo vedi il Paradiso? Te lo immagini diverso? Dici che proprio non esiste? Forse hai ragione, non lo so [...] Perché a scuola, da secoli, fanno studiare tutto questo? [...] E ancora: perché Dante spinge l'*immaginazione* nel punto più estremo, superando la fantasia di tutti, *gareggiando* con i sogni, con gli incubi, con le visioni. (Di Paolo, 2015, pp. 14–15. Il corsivo è mio.)

L'obiettivo didattico alla base del volume, però, è impellente e nonostante venga mantenuto uno stile leggero, la narrazione deve procedere oltre, deve cioè passare di canto in canto. La narrazione, pur non sostituendosi completamente all'originale, non può che appoggiarsi agli episodi più noti delle cantiche (riletti, a volte, in maniera inedita anche se, forse, non proprio ortodossa). Visto il carattere dell'opera anche l'impianto iconografico – solo i colori cupi suggeriscono l'atmosfera 'sognante' (anche per il *Paradiso* c'è una forte insistenza sul nero, particolare interessante se si considera che si tratta della cantica della luce) – non interviene con forza sul testo: esso non offre uno spunto originale ma sembra comportarsi al pari delle illustrazioni ottocentesche di Gustavo Doré. L'insieme delle immagini accompagna le parole (così, ad esempio, non c'è nessuna allegoria nella rappresentazione della montagna del Purgatorio e dell'incontro con Catone; nell'icona dedicata all'episodio si vedono i tre personaggi posti davanti a un masso che, unico segno dell'immaginazione di Berton, supera lo spazio della vignetta). Il corpo delle icone sembra, cioè, essere quasi una seconda 'narrazione' senza alcuno spunto e finisce, quindi, per depauperare lo

scopo primigenio che avrebbero le illustrazioni nell'ambito della letteratura per l'infanzia¹¹.

La scelta di immagini 'mute', sguarnite di elementi dialogici, finanche di parole, è uno dei due tratti, l'altro è l'implicito legame con il mondo della storia letteraria, che accomuna l'edizione della *Divina Commedia* al racconto *Giacomo il signor bambino*.

La trama della storia che ha per protagonista Giacomo Leopardi è facilmente riassumibile: Giacomo, fornito di una vivace fantasia (e di un carattere forte: ha, infatti, la pretesa di essere chiamato "signor bambino" e si erge da subito al ruolo di *leader* del piccolo gruppo familiare)¹², assieme con il fratello Carlo e la sorella Paolina, decide di dichiarare guerra alla minestra. L'odio verso la minestra è un tratto che Di Paolo ricava dalla biografia dello stesso Leopardi, il quale compose a undici anni una canzone dal titolo *Contro la Minestra o A Morte la Minestra*. Stupisce, aprendo una breve parentesi funzionale all'intertestualità tra le opere, constatare non solo che la dichiarazione di guerra avviene attraverso la voce del narratore¹³ (strategia retorica che oggettivizza il valore dell'impresa) ma anche che l'odio verso la minestra è un tratto che unisce il giovane Giacomo con il bambino Leonardo, il protagonista de *La mucca volante*. In quest'ultimo racconto, infatti, una delle punizioni per la rivolta dei bambini alla scuola "Elementare" (è anche il nome proprio della scuola: scelta che aumenta attraverso l'uso del sostantivo

¹¹ Su questa nuova funzionalità dell'apparato iconografico (sulla scorta del datato ma ancora utile studio di Faeti 1975) ha molto insistito Ascenzi, 2002, pp. 109–119.

¹² Di recente si è studiato con particolare attenzione il tema dell'infanzia in alcuni autori canonici: Leopardi e Alfieri sono stati oggetto, in tal senso, di studi interessanti. L'infanzia sarebbe il periodo in cui è possibile scorgere, ricavandola dai ricordi maturi, un'etica dell'eroe. Su questo tema si è svolto nello scorso decennio un convegno: Dondero e Melosi, a cura di, 2004. Di Paolo si pone su una tradizione ben consolidata, rafforzata, anzi, anche dal film, già ricordato, di Martone, proprio il regista ha scritto la breve *Premessa* al libro di Di Paolo.

¹³ Di Paolo, 2015, p. 14: "Tutti e tre insieme dovranno ingaggiare una battaglia molto difficile e importante [...] una fondamentale, eroica guerra contro la minestra. L'insopportabile minestra che rattrista la tavola, quella poltiglia giallastra e fumante che metterebbe di pessimo umore anche un pagliaccio, un saltimbanco. Brodaglia vaporosa, la guerra è dichiarata!".

generale il carattere fanciullesco del libro) è la sostituzione dei dolciumi nei distributori delle merendine con “Confezioni di minestra di fagioli!”. Anche in questo caso, per sottolineare la gravità dell’evento, Di Paolo sceglie di rendere quanto più oggettiva possibile la scena; per arrivare a tale risultato l’autore fa ricorso all’uso di una voce esterna e sembra quasi prendere la parola: “Il silenzio in classe a quel punto si fece assoluto”. L’enunciato, infatti, quasi eccezionalmente non coincide con la voce del narratore principale della storia, cioè il bambino Leonardo, ma sembra che derivi da un altrove, da un’altra dimensione. L’autore sospende il tempo del racconto e travalica l’*actio* dei suoi personaggi. Ciò è evidente, subito dopo, quando ecco Leonardo chiarire la gravità della situazione con una descrizione più emotiva e personale: “Non eravamo mai stati tanto zitti, neanche per la peggiore delle interrogazioni e dopo nessuna delle più temibili sfuriate” (le tre citazioni provengono da Di Paolo, 2014, pp. 47–48). L’odio per la minestra è un tratto identificativo che ci porta a considerare i due personaggi alla stregua di alter ego parziali dell’autore: entrambi condividono con Di Paolo un tratto legato alla sua personale esperienza biografica. Nella nota di chiusura del libro sull’infanzia di Leopardi, infatti, l’autore, esprimendo dapprima il suo amore incondizionato per la figura del recanatese e per le sue opere, sottolinea che “questa storia è partita [...] da un’allegria complicità che ho sentito: odiavo anche io le minestre – e non le amo ancora” (Di Paolo, 2015, p. 35). Chiusa la parentesi varrà la pena ritornare all’impresa dei tre giovani Leopardi. La missione si svolge di notte, momento del giorno che, tradizionalmente, è appannaggio, per la letteratura infantile ma non solo, della magia e della fantasia. La scelta dell’orario in cui compiere il compito prefissato è, però, un po’ insolita: dalla classica mezzanotte si passa, anche se anticipate, alle tre di notte. Nel racconto della dinamica del risveglio e dell’azione l’elemento fantastico non è assente, anzi: con lo svegliarsi del bambino si animano i giochi e a ‘forza’ anche i burattini (“occorre svegliare uno a uno i burattini”, ricorda il narratore onnisciente, “che, come fanno tutti, sono pigri e dormiglioni”, *ivi*, p. 18; quest’ultima generalizzazione della caratteristica pigrizia dei burattini proietta il lettore in una dimensione fantastica, viva e consueta in cui le regole esistono da un tempo infinito). Le marionette assumono il ruolo

di complici dell'avventura dei tre protagonisti: sarà loro il compito di distrarre la pericolosa cagnolina Dorina, posta a guardia della cucina. Nel volumetto, l'apparato iconografico di De Conno, almeno nell'episodio del risveglio di Giacomo (il quadro a pagina 19), si dimostra parzialmente autonomo se messo a confronto con quello della *Commedia* e, infatti, mentre offre una personale interpretazione della scena collega la storia alla novella lo *Schiaccianoci e il re dei topi* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Il legame è esibito dalla presenza corposa riservata ai soldatini di piombo (nel racconto non si tratta di soldatini ma di generici pupazzi), i quali, nella vignetta a pagina 19, sovrastano nettamente i burattini, veri personaggi attivi della storia di Di Paolo¹⁴.

Nell'apice della loro avventura, però, i tre fratelli si imbattono in un grande nemico, un ostacolo apparentemente insormontabile: il cuoco di casa, anch'egli intento a cercare qualcosa¹⁵. Se l'oggetto della missione dei bambini andava identificato col disprezzato semolino, ingrediente principale dell'intruglio odiato da far sparire a ogni costo, si scoprirà che il cuoco era, invece, impegnato nella ricerca della felicità smarrita. Lo scambio di battute tra questo antagonista apparente e i protagonisti è una finissima *ambage*, giocata attraverso il filtro dell'ambiguità dell'allusione e della ferezza/sventatezza del protagonista Giacomo (che ripete fiero e monotematicamente "Sì che potremmo"):

¹⁴ Il racconto fantastico ha avuto molte trasposizioni cinematografiche. Ricordiamo la versione di Paul Schibli del 1990, i soldatini di piombo del cartoon ricordano molto da vicino quelli di De Conno e smascherano un certo grado di ispirazione, forse, inconscio.

¹⁵ Un rovesciamento del sostrato semantico delle favole avviene anche ne *La mucca volante*, dove il personaggio femminile principale, la piccola Giulia, per aiutare i ragazzi a svolgere la loro missione nei sotterranei della scuola, ha l'incarico di distrarre il bidello dalla voce d'orco. Durante l'incontro con la moglie di quest'ultimo, Leonardo, intento a osservare, si ricorda che "tutte le fiabe più terribili cominciano con una vecchina che sembra buona e fa entrare dei bambini a casa sua per poi farli arrosto. «Siete sicuri che non la uccide e poi se la mangia?» chiesi agli altri. Mi fecero segno di starmene zitto" (Di Paolo, 2014, p. 53). In questo continuo agone letterario affrontato con gli occhi del bambino, Di Paolo si muove tanto nel campo del reale, con le sue paure, quanto nel mondo utopico della fantasia, dove non esistono più certezze (cfr. Brunner, 1993).

“Ho cercato dappertutto. Dappertutto. Anche dietro i mobili. Eppure sono sicuro di averla lasciata in un cassetto”. Carlo lancia un urlo: “non siamo stati noi!”. I due fratelli lo guardano malissimo.

“Ma no che non siete stati voi, lo so” dice il cuoco. “Non potreste essere stati voi”.

“Sì che potremmo” dice il signor bambino.

[...]

“Il pano di far sparire quella cosa”.

“Quella cosa? Quale cosa?”.

“Quella”.

“Quale?”.

“Quella che sta cercando. Noi la odiamo. Non la sopportiamo più”.

“Ma non potete odiarla. Nessuno può odiarla”.

“Noi sì, non ne possiamo più. Ce la sogniamo anche di notte, ci vengono gli incubi. È la nostra nemica”.

“Ma cosa dite? Siete impazziti?” (Di Paolo, 2015, p. 25)

La *verve* comica del dialogo si interrompe solo in un secondo momento; quando dapprima il cuoco, membro ancora del mondo degli adulti per i tre ragazzi protagonisti della storia – ma già parte della dimensione fantastica per il lettore che, onnisciente come il narratore, è informato sull’oggetto ‘intellegibile’ del desiderio –, afferma, finalmente, di non capire gli apparenti vaneggiamenti di Giacomo e chiede esplicitamente a cosa si riferisse il padroncino. Il momento della risposta coincide con un nuovo affiatamento, una nuova conquista. Attraverso l’evoluzione dello scambio di battute ecco il cuoco cambiare veste ed entrare di diritto nel mondo della fantasia (di cui in realtà ha sempre fatto parte, nonostante i tre fratelli ne fossero all’oscuro il lettore ne è da subito consapevole). Nel momento in cui egli confessa di aver abitualmente nascosto in alcuni “cassetti speciali” (o “segretissimi”) i propri “sentimenti” (ivi, p. 26) la marcatura del personaggio cambia. Se ancora potessero esserci dei dubbi sul suo ruolo rispetto alla narrazione apparentemente principale (la missione dei tre fratelli di cancellare dal loro mondo le brodaglie, infatti, verrà accantonata), da questo momento ogni preoccupazione è stata dissipata; il cuoco si è svelato: il fattucchiere di minestre non è mai appartenuto al mondo degli adulti. Che la sua sia

un'appartenenza retroattiva è chiarito dal fatto che nascondere abitualmente i sentimenti è un'azione che ha continuità con il passato. Prima di svelare che l'oggetto della *quête* altro non poteva essere se non la smarrita felicità bisognerà, però, analizzare un nuovo dialogo, anch'esso fortemente ambiguo e allusivo. Restiamo sul cuoco: egli è un agente particolare, sembra rientrare appieno nella categoria di quei personaggi adulti che sono capaci di guardare al di là della realtà di tutti i giorni, quelli che, ricordando una poesia di Gianni Rodari (*Un signore maturo con un orecchio acerbo*), si possono definire personaggi con l'orecchio acerbo. Proprio Rodari, citato non inopportuno, sembra esercitare un certo grado di influenza su alcune strutture delle opere di Di Paolo a dimostrazione di quanto la sua fortuna sia ancora piuttosto viva (cfr. De Serio, 2016): il dato è significativo, soprattutto, prendendo in considerazione anche la giovane età e la formazione dell'autore¹⁶. Queste caratterizzazioni non sono presenti esclusivamente nell'opera dedicata al piccolo Leopardi: ne *La mucca volante*, il nonno di Leonardo, appoggiando la missione – anche in questo caso – notturna del nipote, e ponendosi in un primo momento come vero e proprio aiutante (recupera il piccolo protagonista Leonardo dalla prima sfortunata spedizione condotta con la sola compagnia del cane Macchia, Di Paolo, 2014, pp. 21–26)¹⁷, traccia un ponte tra le due opere e sembra rispondere perfettamente alle regole alla base della già ricordata funzione Rodari (bi-

¹⁶ Di Paolo si è addottorato in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi Roma Tre, tutor Simona Costa con una tesi su Lalla Romano.

¹⁷ Mi domando se il cambiamento di prospettiva del nonno di Leonardo, che a p. 28 è associato quasi esclusivamente al mondo degli adulti, dimensione disinteressata al mistero della mucca scomparsa (“Tutti gli altri – mamma, papà, e un po’ anche nonno – liquidavano la questione alzando le spalle”), non sia il segno di un cambiamento, cioè di una prima *Bildung* parziale. Non può essere un caso che il ridimensionamento del ruolo del nonno nella storia (che comunque gode del beneficio del dubbio da parte di Leonardo, lo sottolinea la riduzione dell'avverbio “un po’”) avvenga di pari passo con la comparsa della femminilità, elemento che segna una maturazione, magari inconsapevole. Leonardo si sente triste perché non ha risolto il mistero della mucca ma anche perché la sua amica Giulia si è tagliata la frangetta: “Mi sentivo triste. Per la frangetta di Giulia e ancora di più per la sparizione della mucca” (*ibidem*). La prima delusione non è espressa ma rimane a un livello intimo e coincide con il ridimensiona-

sogna specificare che il nonno assume spesso nella letteratura fantastica la maschera di personaggio complice, cfr. Mundi, 2013)¹⁸. Rodari non sembra esaurire la propria influenza sui personaggi di contorno nelle narrazioni di Di Paolo: i protagonisti delle sue storie, finanche Mattia, il bambino de *Il divieto di...*, pronto a scontrarsi contro l'assurdo divieto di essere gentile, rientrano perfettamente nella categoria del bambino scomodo, aspetto chiave della buona letteratura per l'infanzia ipotizzata dallo stesso Rodari.

La gentilezza sembra essere un nervo tematico che lega il racconto apparso su *Style Piccoli* a *La mucca volante*. A rafforzare il nodo vige una scena che, seppur condotta in direzione inversa, è contestualmente presente in entrambi i testi: se Leonardo e il nonno incontrano (e soccorrono) un vigile buono e riconoscente per l'aiuto ricevuto dai due mentre è impegnato nella ricerca di persone gentili (“Ogni giorno mi porto dietro il blocchetto delle multe e il blocchetto per segnare le persone gentili che incontro. Quello delle multe finisce quasi sempre” [...] “E il blocchetto delle persone gentili?” [...] “Quello resta quasi vuoto. Il lunedì è vuotissimo, tutti sono nervosi, arrabbiati [...] Il venerdì pomeriggio comincia a riempirsi, non tantissimo, però un po' sì. Voi siete stati gentili anche se è mercoledì”), Mattia, di lunedì (altra coincidenza non casuale tra i due testi), decide di infrangere la legge e affronta, con sagacia, il solito vigile, che gli aveva intimato di non essere gentile con un gatto randagio:

“Sarò attento e obbediente alla legge” dice Mattia.

“Molto bene” risponde il vigile.

“Già. Non sarò affatto gentile con lei. Perciò le dirò una cosa...”

“Cosa?” [...] “Vada a farsi friggere come un uovo al tegamino!” risponde

Mattia, e con il gattino in braccio prende a correre come una saetta.

(Di Paolo, 2014a, p. 124)

mento del ruolo del nonno, reo, a suo modo, di non aver fatto abbastanza per risolvere il mistero.

¹⁸ In *Papà Gugol*, invece, i nonni sono i soli membri della famiglia con cui abita il protagonista Carl. Anche loro non sembrano appartenere del tutto al mondo degli adulti, il nonno in particolare poi si serve di un mezzo magico: la sua famosa Enciclopedia che contiene di tutto anche la voce “Rimedi Contro I Vicini di Casa Fastidiosi” (Di Paolo, 2017, p. 9).

Rodari nella sua celebre *Grammatica della fantasia* (Rodari, 1973) aveva teorizzato l'assunto secondo cui la letteratura diretta al pubblico più giovane non doveva essere scritta cercando di reprimere gli atteggiamenti dei bambini, offrendo, quindi, anche solo implicitamente dei modelli troppo controllati; ma, diversamente, tali opere avrebbero dovuto offrirsi alla lettura come un mezzo per comprendere la realtà attraverso nuove strade, dando, quindi, vita alla fantasia e alla curiosità (sulle posizioni critiche di Rodari e sulla loro applicazione in letteratura si rimanda a Cambi, 1990 e a Salvadori e Asteriti Mathys, 2002), magari prevedendo anche la possibilità dello sbaglio (o della caduta, come accade spesso al personaggio di Alice Cascherina, cfr. Annacontini, 2012).

Tornando al libro dedicato a Leopardi, preme sottolineare, però, che a differenza di quanto raccomandava Rodari, la comprensione della realtà sembra essere solo parziale nell'epopea di Giacomino. Sebbene la lezione riservata al cuoco, a cui viene consigliato di cercare la felicità dentro di sé (“cerca il cassettino più piccolo che hai dentro di te”), sia, senza dubbio, un'allegoria efficace a livello morale, rispetto alla struttura della storia, la conclusione si risolve in una rottura della possibile *Bildung*. Il gioco dei ragazzi e del cuoco non si esaurisce su uno scavo introspettivo. Proietta, invece, il racconto su esiti oltre-realistici e su un piano sospeso: i tre fratelli più il cuoco (passato al ruolo di complice/compagno) si imbarcano in una nuova missione.

“Non c'è da aspettare nemmeno un minuto” dice *serio* il signor bambino.

“Bisogna mettersi in viaggio”.

I burattini sbadigliano un po', Dorina ringhia, i fratelli corrono a prendere una giacca da mettere sopra al pigiama.

“Siete pronti? Non abbiamo tempo da perdere”.

Su queste parole si chiude il racconto. Ho volutamente sottolineato, attraverso il corsivo, l'aggettivo “serio”. Esso, assieme all'enunciato finale e alla decisione adulta di andare a “prendere una giacca”, sottolinea il carattere sacrale della missione, evidenzia il cambiamento (anche se solo parziale) dei personaggi e offre al lettore un esempio di rovesciamento. Una maturazione potrebbe essersi effettivamente verificata, quindi, ma essa ha avuto luogo solamente all'interno della

dimensione immaginifica/fantastica: la nuova avventura non ha nulla a che fare con il mondo reale, né con la prima fittizia missione assunta dai ragazzi (l'eliminazione della minestra). La scelta di lasciare in sospeso il racconto risponde alle esigenze che si sono create all'inizio della storia: la narrazione aveva preso spunto da un problema espanso, cioè l'odio per la minestra, che evolve in quello che altro non è che un "fantaproblema" (Catarsi, 2010, p. 45) apparentemente senza soluzioni logiche. Problema che viene risolto senza il ricorso a un intento didattico ma con la presenza di un insegnamento esclusivamente morale che sfocia sorprendentemente in una dimensione surrealistica: la minestra, il semolino vengono dimenticati e sostituiti da un nuovo compito più importante ma meno tangibile. Un rovescio della situazione che esplora gli angoli inaspettati della crescita e avvicina la favola leopardiana di Di Paolo alla teoria promulgata da Rodari. L'autore è attento a valorizzare gli elementi del realismo apparente in una dimensione di surrealismo (cfr. Califano, 1998, in particolare pp. 70–75) e quindi a lasciare ampio spazio alla crescita autonoma dei piccoli protagonisti (i quali avrebbero anche potuto scegliere di non aiutare il cuoco: se egli non è il vero antagonista è pur sempre colui che preparerebbe la minestra).

LA MATURAZIONE DI LEONARDO: IL TRAUMA DELLA MORTE

Appare un po' diverso il caso del racconto lungo *La mucca volante*, dove Leonardo, il protagonista, sembra compiere una maturazione piena pur mantenendo intatto un sistema attento alle componenti surrealistiche. Ma *La mucca volante* si distingue anche per un'altra caratteristica propria del racconto che verrà ripresa in *Papà Gugol*: in entrambi i libri, rispetto alle altre opere, vi è un apparato iconografico, per giunta firmato dallo stesso Di Paolo, che, spesso, interagisce con la parte testuale. Un po' come accade in certi volumi di Daniel Pennac, ma più opportunamente il modello sembra essere nuovamente la favola universale del *Piccolo principe*. Esempio è il caso della rivolta degli alunni, parte centrale della storia della *Mucca volante*, dove i manifesti usati dai bambini durante lo sciopero diventano una componente attiva e integrante

della scrittura: per esempio, a p. 45, si ritrova l'avvertimento “lo striscione più grande di tutti diceva [...]”; alla frase sospesa nella citazione dai tre puntini segue l'immagine celeste di uno striscione rattoppato con la scritta in blu e maiuscolo “rivolta contro gli adulti”. L'immagine è entrata nella scrittura, interagisce con essa così come accade in *Papà Gugol*, dove l'ipotetico colore blu delle nuove pareti della casa posta al numero 7 di “via Spensierati” viene illustrato attraverso una scritta:



(Di Paolo, 2017, p. 11)

Ma davvero esemplari sono le pagine 20–25 di *Papà Gugol*, dove la “Grande lista dei vantaggi” della nuova famiglia simula nella *mise en page* la scrittura corsiva di un bambino: la storia supera il piano della pagina, il narratore e il protagonista Carl smettono di essere due unità indistinte e collimano perfettamente.

GRANDE LISTA DEI VANTAGGI

Vantaggio numero 1:

Cercate qualcosa che non si trova da nessun'altra parte? Qui c'è!

Vantaggio numero 2:

Volete sapere tutto ma proprio tutto sulla storia di tutti? Qui trovate i libri che vi servono!

Vantaggio numero 3:

Vi serve una chiave speciale? Un coperchio per una scatola senza coperchio? Un cavatappi simpatico? Un

(Di Paolo, 2017, p. 20. La grafia corsiva che simula la mano del protagonista irrompe sulla pagina.)

Allo stesso modo, il titolo del libro, *Papà Gugol*, si propone come un sistema allusivo che mentre potrebbe riferirsi a modelli e fonti culturali-letterari (Godot, per esempio, o il Grand Guignol), si risolve solo attraverso l'immagine (posta a p. 43) che raffigura il motore di ricerca virtuale: questo è il nucleo del racconto, che ha come oggetto esattamente il portale personificato da Di Paolo; Google che nella *texture* della storia comporta alcuni rischi e pericoli. In primo luogo è causa del distacco tra il piano infantile – rappresentato da Carl e dall'amica Emilia – incapace di comunicare, ma non per sua colpa, con il piano adulto (i suoi genitori); i componenti del mondo dei grandi rimandano i primi sempre e comunque al mondo virtuale di Gugol, evitando, quindi, il dialogo; in secondo luogo – sferzando una critica alla società contemporanea – il motore di ricerca è il responsabile della diffusione di informazioni false. Dalla *querelle* sono esclusi i nonni di Carl che sembrano essere personaggi magici (a p. 57, Emilia chiede a Carl: “Ma come fai ad annoiarti in un mondo così magico?”; anche se naturalmente a Carl la casa tecnologica di Emilia sembra altrettanto magica), complici, o comunque in grado di interagire con i due protagonisti; sul finire della storia il Nonno confesserà di conoscere Gugol, di averlo, anzi, dapprima cercato telefonicamente con lo scopo di lamentarsi per la diffusione generalizzata di informazioni false e poi di esserne divenuto addirittura un aiutante promettendo in cambio di adeguarsi alle nuove tecnologie. Ma il segreto sarebbe dovuto essere svelato solo quando Carl fosse stato in grado di comprendere il mondo virtuale, una volta compiuto il proprio compleanno, ma l'amicizia con la nuova vicina¹⁹ comporta la rottura della società a cui appartiene Carl (anche nella sua casa è presente Gugol) e una crescita immediata.

¹⁹ Come per la *Mucca volante*, cfr. nota 17. Che tali funzioni dei personaggi femminili siano attive o passive poi è una questione tutta da misurare.



(Di Paolo, 2017, p. 43)

La crescita dei protagonisti è uno degli elementi più importanti della narrativa infantile di Di Paolo. In particolar modo essa sembra essere presente nel primo racconto lungo, dove assume le vestigia di una vera e propria *Bildung*; essa ha luogo grazie alla presenza di un evento zero, di una situazione catartica che diviene motivo centrale della trama. Questo tema principale ne *La mucca volante* è rappresentato dall'incontro con la morte: il breve volume si dimostra uno “strumento prezioso per [...] dare voce alle domande spesso mute, nascoste e scomode dell'infanzia” (Beseghi, 2008, p. XV). Di Paolo allegorizza l'evento zero della vita dell'uomo attraverso una metafora relativamente semplice, quella del volo: nell'universo a cui appartiene Leonardo, una volta che si muore, i corpi – addirittura ancora coscienti – spiccano il volo giungendo fino alle stelle. Di Paolo attraverso l'immagine, semplice e perspicace, sceglie di innestare un meccanismo ossimorico del tipo serio/lieve (Frabboni e Pinto Minerva, 2001): tanto la mucca quanto la maestra Pompelmo, la cui scomparsa aveva fatto scattare i sospetti nella mente di Mauri (un personaggio importante, quasi un aiutante del protagonista) dando il via alla seconda parte dell'indagine (in un primo momento Leonardo aveva indirizzato i suoi interessi alla sola mucca), sono, infatti, fuor di metafora, decedute e vengono entrambe tenute nascoste dalla scuola poiché prossime a librarsi in aria. Ma la possibilità che ciò avvenga comporta un rischio: manifestare il trapasso ai ragazzi, i quali, secondo i propositi del preside e degli altri maestri, dovrebbero restare all'oscuro dell'evento drammatico. La scuola potrebbe, in questo caso, significare quel

muro di incomunicabilità posto tra il mondo degli adulti e quello infantile, che verrà riproposto in *Papà Gugol* ma a proposito di questioni più lievi²⁰: i primi, crederebbero, a torto, secondo questa lettura, di non poter spiegare alcuni fatti o eventi ai componenti del secondo gruppo²¹. Nella narrazione dell'evento del trapasso così come viene descritto attraverso le parole della maestra Pompelmo si susseguono tutti gli elementi a cui si è fatto cenno:

Mi hanno nascosta qui sotto...Un giorno mi sono sentita poco bene, a scuola...Il preside, i maestri e le maestre *hanno detto* che non *era bello far vedere* ai bambini una maestra che sta male...Così mi *hanno portato* qui. Lasciatemeli almeno salutare, ho chiesto. *Lì saluteremo* noi, stia tranquilla, maestra Pompelmo. Ma io non ero tranquilla per niente. Appena starò meglio ci penserò io, mi sono detta, ma intanto provavo un grande grandissimo senso di stanchezza...Avete presente quando le braccia e le gambe pesanti come macigni e gli occhi vogliono chiudersi a tutti i costi e noi vorremmo restare svegli ma è un'impresa impossibile? Ecco, così [...] mi sentivo sempre più leggera, leggerissima, le braccia e le gambe non erano più i macigni di un attimo prima e mi sentivo sul punto di volare via [...] Per sempre, sì. Arriva un momento in cui bisogna volare via...Tutti i giorni vissuti, uno dopo l'altro, diventano cento, poi mille, poi diecimila, poi ventimila, trentamila, fino al giorno in cui sono davvero troppi. (Di Paolo, 2014, pp. 63–65)

La scomparsa forzata della maestra nella narrazione del passo riportato viene descritta attraverso l'uso di verbi al passivo: viene consolidata l'idea di essere davanti a una forzatura di cui sono responsabili gli adulti. Una volta ascoltata la lezione della maestra, l'ultima, la più importante, Leonardo e i suoi amici si mettono sulle tracce della mucca scomparsa fino a che, una volta scoperto che essa era stata trattenuta in una stanza della scuola e risolto il mistero, aiutano sia la mucca sia la maestra a liberarsi dalle catene che le tengono ancorate a terra. Durante la delicata missione di salvataggio, però, tutto non procede come previ-

²⁰ In Di Paolo 2017 il muro di incomunicabilità è alzato per questioni di tempo o di noia non per l'oggetto delle richieste; oggetto che essendo la morte, nella *Mucca volante*, è piuttosto drammatico e delicato.

²¹ Ma il mondo dell'infanzia sembra possedere un proprio linguaggio, cfr. Mundi, 2013, p. 148.

sto: Leonardo e l'amico Mauri restano impigliati l'uno alla corda della mucca e l'altro proprio alla maestra e compiono, loro malgrado, una parte del volo stellare. Preme soffermarsi sull'amico Mauri. Egli, quasi come uno dei bimbi di Peter Pan, è un ragazzo cresciuto solo a metà: più grande dei suoi amici – viene descritto come “lungo” fin dal primo incontro con Leonardo (ivi, p. 29, ma la caratteristica è spesso ripetuta, per esempio a p. 34) – sembra vivere in una dimensione sospesa. Non ha accettato la sparizione senza nessuna spiegazione della maestra Pompelmo, alla quale era “particolarmente legato” (ivi, p. 35), e così si è messo sulle tracce della scomparsa, decidendo, anzi, di “stabilire” attraverso tale gesto “un ponte con le nuove generazioni della scuola” (*ibidem*). È sempre Mauri che mette insieme la squadra investigativa che darà il via tanto alla sua necessaria – e un po' attardata – emancipazione quanto, e soprattutto, a quella di Leonardo. Gli eventi chiave del cambiamento che riguarda i due ragazzi, già in parte verificatosi²², sono, però, diversi: 1. Capitati davanti a una porta con l'ingresso sbarrato, i bambini, autorizzati da Mauri, decidono di mandare avanti i *peluche* che, segretamente, avevano portato con loro; in questo rito di passaggio i *peluche*, una volta superata la soglia, scompaiono dalla storia segnando l'abbandono simbolico di una fase (a livello intratestuale creano un sottile legame con l'avventura di Giacomino, dove erano i burattini a partecipare all'esplorazione). 2. Durante l'incontro con la maestra Pompelmo, Mauri realizza la sua catarsi e dà sfogo all'evento lutto, precedentemente, confutato (seguendo una suggestione il trauma mancato è il nodo che gli nega la crescita interiore). Riconosciuta la maestra eccolo scoppiare in lacrime in una posizione iconicamente rituale, come sottolineano le parole dell'autore (“fra lacrime e singhiozzi si gettò ai piedi della misteriosa entità femminile”, Di Paolo, 2014, p. 62; la scelta della parola *entità* è significativa, Mauri ha già riconosciuto la maestra ma il lettore è all'oscuro e la scena si compie nell'area sacrale di cui è portatore il lessema)²³; 3. Il terzo e ultimo evento che segna la crescita di Leonardo e Mauri è lo stesso, involontario,

²² *Supra*, nota 17.

²³ Poco dopo viene sottolineato che Mauri “continuò a piangere”.

volo; durante il quale si realizza appieno l'elaborazione del distacco. La maestra spiega ai ragazzi (si sottolinea il cambiamento lessicale, da bambino Leonardo è diventato un qualcosa di più, un quasi uomo, un ragazzo) che essi non possono restare ancora per molto in aria:

È tardi, *ragazzi miei*, si è fatto tardi. Per noi e per voi. I vostri genitori cominceranno a stare in pensiero. E quanto a me e alla mucca, è arrivato il momento di volare via. Chi resta giù spesso non lo accetta, non se ne dà pace... Prova a impedirlo, a volte perfino a nascondere, ma è inutile. Volare via non vuol dire mica sparire.

Appena ascoltate questa parole, Leonardo si sente invaso da un'epifania che gli fa ricordare la scomparsa della nonna. La sua tragedia è resa semi-comica dal dolore di Mauri:

Pensai a mia nonna. Sentii gli occhi un po' umidi ma non volevo piangere.
 "Ma io mia nonna non l'ho vista più", protestai.
 "Io non ho visto più il mio gatto Torrone", aggiunse Mauri
 "Si tratta solo di aspettare", sorrise la maestra Pompelmo.
 "Aspettare cosa?" domandai.
 "Aspettare", rispose lei, e guardò di nuovo l'orologio.

La dimensione personale della morale trasforma la storia: la *quête* di Leonardo apparentemente tutta incentrata sulla necessità di scoprire una verità tangibile e pragmatica (svelare il mistero della mucca dalla pancia gonfia) riverbera con sorpresa del lettore su una dimensione interiore. La storia si era aperta sul ricordo della morte della nonna, evento non capito in ogni sua sfumatura (e a cui si fa appena strategicamente accenno) ma che, di fatto, segna un inizio e una conclusione, facendo de *La mucca volante* un'opera circolare e chiusa, ove si verifica, a tutti gli effetti (e su due piani: letterario e allegorico), una *Bildung*. Anche Leonardo, in conclusione, proprio come il protagonista della *Commedia*, è cresciuto, è ora capace di guardare il mondo con altri occhi, è in grado di affrontare un trauma da 'adulto' e potrà dirigere il suo sguardo verso le stelle alla ricerca della cara parente defunta: come spiega la maestra, "quando ti sembrerà di vedere figure fantastiche unendo le stelle come

puntini”²⁴, sono le ultime parole del volume, “non ti distrarre. È lei”, cioè la nonna, “che passa a salutarti”.

BIBLIOGRAFIA

- Annacontini, G. (2012). *Alice Cascherina, ovvero quando cadere non significa farsi male*. In B. De Serio (a cura di), *Dall’alto di una nuvola. Riflessioni sulla creatività fantastica di Gianni Rodari* (pp. 75–91). Roma: Aracne.
- Ascenzi, A. (2002). *La storia della letteratura per l’infanzia oggi. Prospettive metodologiche*. In Ead. (a cura di), *La letteratura per l’infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d’indagine e prospettive di ricerca* (pp. 109–119). Milano: Vita e pensiero.
- Beseghi, E. (2008). *Introduzione*. In Id. (a cura di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo* (pp. III–XVIII). Bologna: Bononia University Press.
- Beseghi, E., Grilli, G. (a cura di). (2011). *La letteratura invisibile*. Roma: Carocci.
- Biernacka-Licznar, K. (2012). La nascita della letteratura per l’infanzia nell’Italia unita. *Italica Wratislaviensia*, 3, 27–46.
- Boero, P. (1980). *L’illusione impossibile. La serie B: autori contemporanei di letteratura giovanile*. Genova: La Quercia.
- Boero, P. (2011). I favolosi anni settanta. Fantasia e impegno nella letteratura per l’infanzia. *Transalpina*, 14, 117–130.
- Boero, P., Colin, M. (2007). Itinerari della letteratura per l’infanzia nell’Italia del secondo dopoguerra. Le suggestioni di una ricerca. *History of Education and Children’s Literature*, II, 2, 393–401.
- Boero, P., De Luca, C. (1995). *La letteratura per l’infanzia*. Roma–Bari: Laterza.
- Brunner, J. (1993). *La mente a più dimensioni* [Orig. 1986]. Roma–Bari: Laterza.
- Califano, F. (1998). *Lo specchio fantastico. Realismo e surrealismo nell’opera di Gianni Rodari*. Torino: Einaudi.
- Caimi, L. (1997). *Infanzia, educazione e società in Italia tra Otto e Novecento*. Sassari: Edes.

²⁴ La nonna di Leonardo è una presenza silenziosa che, comparando all’inizio, a p. 12, e alla fine del libro (a p. 78 veniamo sapere della passione per la settimana enigmistica), percorre tutta la storia.

- Cambi, F. (1990). *Rodari pedagoga*. Roma: Editori Riuniti.
- Carli, A. (2007). *Prima del Corriere dei piccoli: Ferdinando Martini, Carlo Collodi, Emma Perodi e Luigi Capuana fra giornalismo per l'infanzia, racconto realistico e fiaba moderna*. Macerata: EUM.
- Catarsi, E. (2006). *I «narratori puri». Scrittori italiani per l'infanzia e l'adolescenza tra gli anni Ottanta e Novanta*. In E. Catarsi, F. Bacchetti (a cura di), *I «Tusitala». Scrittori italiani contemporanei di letteratura giovanile* (pp. 13–49). Pisa: Edizioni del Cerro.
- Catarsi, E. (2010). *La fantasia al potere: gli scrittori dei bambini tra gli ultimi due secoli*. Roma: Armando.
- Celati, G. (1975). *Finzioni occidentali*. Torino: Einaudi.
- Colin, M. (2007). La letteratura per l'infanzia e la ricerca: indicazioni per una prima ricognizione in campo internazionale. *History of Education and Children's Literature*, II, 1, 445–451.
- Conni, I. (2007). *Ascesa e declino dell'editoria per ragazzi italiana*. In Hamelin associazione culturale (a cura di), *Contare le stelle: venti anni di letteratura per ragazzi* (pp. 51–70). Bologna: Clueb.
- Corrado, R. (2003). Quale letteratura dell'infanzia? Una questione ancora aperta. *Il Veltro*, 1–4, 131–135.
- De Serio, B. (2016). Bambini testature, adolescenti extraterrestri e nonni ciliegi. Un viaggio metaforico tra le infanzie di alcuni scrittori italiani contemporanei di letteratura per l'infanzia. *Italica Wratislaviensia*, 7, 49–68.
- Di Paolo, P. (2006). *Nuovi cieli, nuovissime carte*. Roma: Empiria.
- Di Paolo, P. (2008). *Raccontami la notte in cui sono nato*. Roma: Perrone.
- Di Paolo, P. (2014). *La mucca volante*. Milano: Bompiani.
- Di Paolo, P. (2014a). Il divieto di... *Style piccoli. Corriere della Sera*, 5, 119–125.
- Di Paolo, P. (2015). *Giacomo il signor bambino. Con illustrazioni di Gianni De Conno. Introduzione di Mario Martone*. Tolentino (MC): Rose Sélavy.
- Di Paolo, P. (2016). *La Divina Commedia. Raccontata da Paolo Di Paolo con illustrazioni di Matteo Bertoni*. Slovenia: La nuova frontiera junior.
- Di Paolo, P. (2016b). *Tempo senza scelte*. Torino: Einaudi.
- Di Paolo, P. (2017). *Papà Gugol*. Milano: Bompiani.
- Dondero, M., Melosi, L. (a cura di). (2004). *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi. Atti del Convegno internazionale di studi, Macerata, 10–12 ottobre 2002. Premessa di Simona Costa*. Macerata: Quodlibet.

- Faeti, A. (1975). *Guardare le figure. Gli illustratori dei libri per l'infanzia*. Torino: Einaudi.
- Frabboni, F., Pinto Minerva, F. (2001). *Manuale di pedagogia generale*. Roma–Bari: Laterza.
- Innocenti, O. (2000). *La letteratura giovanile*. Roma–Bari: Laterza.
- Lollo, R. (1997). *Letteratura giovanile*. In J.M. Prellezo, C. Nanni, G. Malizia (a cura di), *Dizionario di Scienze dell'educazione* (pp. 603–605). Torino: Ldc-Las-Sei.
- Lollo, R. (2003). *Sulla letteratura per l'infanzia*. Brescia: Editrice La Scuola.
- Lollo, R. (2004). Incursioni d'autore in alcune riviste per l'infanzia nella prima metà del XX secolo. *Rivista di letteratura italiana*, III, 49–58.
- Martari, Y. (2011). Per una semiotica della letteratura infantile. *Poetiche*, I, 117–147.
- Mundi, M. (2013). *Angela Nanetti. Artigiana di parole*. Roma: Aracne.
- Nievo, I. (2012). *Le confessioni di un italiano* [Orig. 1867]. Milano: Giunti.
- Paolozzi, G.V. (1985). *Letteratura giovanile. Metodologia e storia*. Palermo: Palumbo.
- Rodari, G. (1973). *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi.
- Rotondo, F., Gostoli, R. (1980). *Da Cuore a Goldrake*. Firenze: Nuova Guarraldi.
- Salvadori, M.L., Asteriti Mathys, A. (2002). Rodari's Influence on Italian Children's Literature. *The Lion and the Unicorn*. XXVI, 2, 169–202.
- Sani, R. (1997). *L'educazione dell'infanzia nella storia. Interpretazioni e prospettive di ricerca*. In L. Caimi (a cura di), *Infanzia, educazione e società in Italia tra Otto e Novecento* (pp. 21–56). Sassari: Edes.
- Tolkien, J.R.R. (1976). *Sulla Fiaba* [Orig. 1947]. In Id., *Albero e foglia* (pp. 65–76). Milano: Rusconi.
- Tronci, F. (1996). *Letteratura senza tempo*. Firenze: La Nuova Italia.

Riassunto: L'articolo contiene un'analisi di temi e di motivi delle opere di Paolo Di Paolo dirette al pubblico più piccolo. L'autore negli ultimi anni ha pubblicato un cospicuo numero di volumi indirizzati, infatti, proprio ai lettori più giovani. Ciò che stupisce scorrendo i titoli che costituiscono la bibliografia dell'autore, è la predisposizione a trasformare i classici della letteratura: tanto in *Giacomo il signor bambino* quanto nell'edizione della *Divina Commedia* l'obiettivo è cercare di raggiungere i lettori più giovani. Di Paolo si dimostra, quindi, un autore prolifico del genere, tant'è che nell'elenco non mancano volumi fiabeschi dal taglio classico come *La mucca volante*. Analizzare le opere giovanili dello scrittore costituisce un fatto inedito.

Parole chiave: Paolo Di Paolo, motivi letterari, lettori, tradizione, letteratura per l'infanzia